Representações icónicas entre desenho e objectos

Pedro António Janeiro
Fabiana Guerriero

Abstract

A imagem que é construída não é construída com as propriedades do objecto que esta imagem se destina a substituir. Na realidade, nada do que é percebido pertence ao objecto como sendo sua propriedade. Em rigor, a imagem é determinada pela totalidade das experiências visuais que temos tido com esse objecto ou esse tipo de objecto durante as nossas vidas. O estilo de pintura ocidental criado pela Renascença limitou a configuração ao que se pode ver a partir de um ponto fixo de observação. Numa primeira abordagem, representar iconicamente um fenómeno significa, desta forma, transferir através de um esquema mental, por meio de artifícios gráficos ou outros, as propriedades sensoriais e culturais que são atribuídas a esse fenómeno e que constituem o seu conteúdo.

Keywords
Imagem, objecto, representação

Topics
Signos / semiótica

Desenho de vida (Pedro Antonio Janeiro 2021).

doi.org/10.3280/oa-832-c52

Hipótese: *A forma, ao contrário daquilo que possa parecer, não é aquilo-que-pode-ser-percebido-do-objecto, provavelmente nada daquilo-que-é-percebido pertence ao objecto enquanto coisa, mas efectivamente acaba por constituí-lo como representação*.
É que, na verdade, a imagem que se constrói (e que, de certa maneira, *sobrevive ao objecto representado*) [1] não é construída *com* as propriedades do objecto que essa imagem pretende substituir. Na verdade, nada daquilo que é percebido pertence ao objecto enquanto *sua* propriedade (propriedade *do* objecto). Somos nós, afinal, que o investimos com *certos atributos,* de modo que ele passa, por mais paradoxal que isto nos possa parecer, a ser para nós aquilo que para nós é.
O objecto para nós mais não é do que uma forma investida de subjectividade, uma "configuração perceptiva" [2], e que nós podemos contemplar [3] dentro de um certo "estado de coisas" [4], dentro de uma certa *lógica*, olhando-o desde um determinado *ponto de vista* num determinado momento: "A forma de um objecto que vemos [...] não depende apenas de sua projecção retiniana num dado momento. Estritamente falando, a imagem é determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objecto ou com aquele tipo de objecto durante toda a nossa vida. [...] O estilo de pintura ocidental criado pela Renascença limitou a configuração ao que se pode ver de um ponto fixo de observação." [5] Mas, quer isto significar que a nossa produção imagética se encontra, ainda hoje, dependente desses *modos de ver* inaugurados pelo Renascimento? [6]
Digamos, por agora e em suma: o *estado de coisas* e o *ponto de vista* é determinante na leitura do objecto e, portanto, na leitura que, no limite, podemos elaborar acerca de nós próprios nesse *estado* olhando desde esse *ponto*.
Fixemo-nos, antes, nesta consideração: *nada daquilo-que-é-percebido pertence ao objecto enquanto coisa, mas efectivamente acaba por constituí-lo como representação*. É justamente aquilo-que-é-percebido que (e independentemente de não pertencer ao objecto enquanto coisa) é, digamos assim, "transferido", "trasladado" *da* construção de uma ideia de objecto *para* a imagem – essa imagem autonomiza-se do objecto representado, distinguindo-se dele, e sobrevive sem a sua presença; por outras palavras, "*El objeto ha adquirido esta permanencia desde el momento en que su existencia cesa de estar sometida a la presencia de una estimulación física*" [7], donde se pode concluir, paralelamente a esta consideração, que *objecto* é tudo aquilo que pode ser representado e imaginado.
Assim, para que uma imagem represente um objecto terá de representar as condições – o *modo* e a *maneira [8]* – de existência desse objecto *para nós* dentro de um certo estado de coisas, dentro de uma certa lógica [9] de configuração dos objectos. [10] Resta apurar que *lógica* é essa.
Continuamos, no entanto, sem ver esclarecido que *propriedades* são essas: as que *existindo* na imagem possibilitam a substituição do objecto representado. As *propriedades* a que nos referimos não são, certamente, pelo menos do ponto de vista do espectador comum, as físico-químicas – essas, sabemo-lo, não são transferíveis do representado para a representação, de modo espontâneo, por assim dizer; portanto, se há correspondência entre representado e representação será porque essa correspondência se passa a outro nível. E que *nível* é esse?
É aquele que é instituído pela e na própria representação, quer dizer, quando *alguém* representa *algo,* essa *visão de algo* aparece, e desde logo, podemos dizê-lo, *contaminada* por uma certo modo ou maneira de ver: "A forma é determinada não apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação de uma cultura ou de um artista individual." [11]
Se for verdade que "*Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas*" [12], serão, então, essas propriedades *culturais*?
Se, de facto, o que for transferível do representado para a representação forem as leis que regem o aparecimento do objecto que se representa, então, se esse aparecimento não depende apenas da sua projecção retiniana, e se, também, "o acontecimento fisiológico é apenas o esboço abstracto do acontecimento perceptivo" [13], o que se transfere para a imagem são *as condições em que o objecto representado é percepcionado e entendido*, ou seja, o que se transfere para a imagem é, numa palavra, o *fenómeno*; efectivamente, o que é transferível é *o como o objecto se me dá*.
É esse *como*, que sendo transferido do representado para a representação, aquilo que possibilita a substituição e a distinção entre eles; a transferência desse *como* possibilita estabelecer, assim, uma equivalência perceptiva entre representação e representado através da qual a representação evoca as propriedades da coisa representada *como se* ela lá estivesse, não estando de facto – na
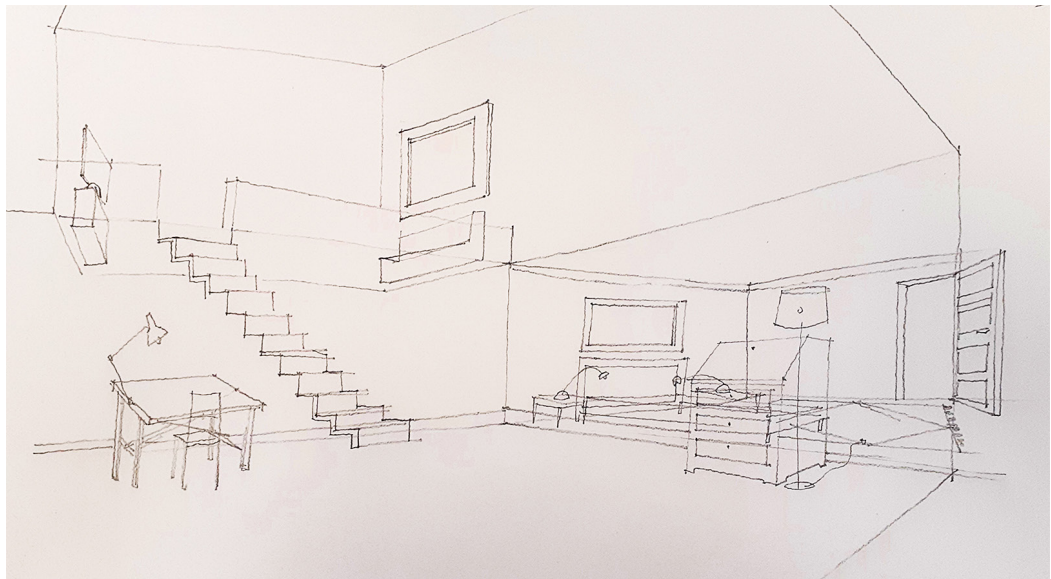
Fig. 01. Desenho de vida (Pedro Antonio Janeiro 2021)

verdade, a representação, de um certo ponto de vista, afasta-se marcadamente do objecto que representa, porém, trá-lo, evoca-o através "das características espaciais consideradas essenciais" [14]. Mas, *consideradas essenciais* por quem?

Por um certo *modo de ver* [15] vigente num determinado momento. O mesmo *modo de ver* que consente considerar que "Os modelos em escala, os desenhos lineares sobre lousas e mapas rodoviários, todos se afastam marcadamente dos objectos que representam. Com facilidade descobrimos e aceitamos o facto de um objecto visual no papel representar um completamente diferente da natureza, desde que nos seja apresentado em seu equivalente estrutural para o meio dado. [...] A razão psicológica deste fenómeno surpreendente é, primeiro, que, na percepção e pensamento humanos, a semelhança baseia-se não numa identidade meticulosa, mas na correspondência das características estruturais essenciais; segundo, que uma mente pura entende espontaneamente qualquer objecto dado conforme as leis do seu contexto" [16]. Mas, o que acabámos de afirmar não pode passar, por enquanto, de uma hipótese. Por ora, bastam-nos estas considerações para podermos evoluir no nosso raciocínio acerca da iconicidade.

A convenção, que *considera essenciais certas características espaciais das formas*, ordena o mundo e o pensar o mundo. Limita e possibilita que *as coisas* e o mundo existam de um certo modo; mas, *as coisas* existem porque nós admitimos a sua existência enquanto coisas, quando convencionamos que elas *são*, não *em si* ou *para si,* mas *para nós*, *coisas*. *Coisas* susceptíveis de serem pensadas mediante representações ou mediante imagens. Mas, serão essas representações, ou essas imagens, porventura semelhantes [17] às coisas? Serão ícones das coisas, na medida em que serão, de algum modo, semelhantes aos fenómenos?

Se as podemos considerar *semelhantes* é porque dentro de uma sociedade humana se convencionam certos *critérios de semelhança*, pelos quais essas imagens podem ser ícones das coisas que representam; e, também, dentro de uma sociedade humana se estabelecem os parâmetros em que se realiza esse exercício de *semelhança*, ou *iconicidade*. Estabelece-se, se esse for o caso, então, o código que possibilita a representação, e portanto o reconhecimento das coisas, quanto àquilo que são dentro de uma sociedade humana. Esse código será, então, de representação icónica: "Representar iconicamente o objecto significa então transcrever por meio de artifícios gráficos (ou de outro género) as propriedades culturais que lhe são atribuídas" [18]. Eis uma resposta possível quanto ao tipo de propriedades que se transferem do representado para a representação.

Mas, ao dizermos "uma cultura, ao definir seus objectos", isto pressupõe – mais, do nosso ponto de vista, confirma – que os objectos, *em si,* nada são, mas que se encontram submetidos a uma possibilidade de definição cultural, num aparente *acordo* de intersubjectividades.

Numa primeira abordagem, representar iconicamente um fenómeno significará, deste modo,
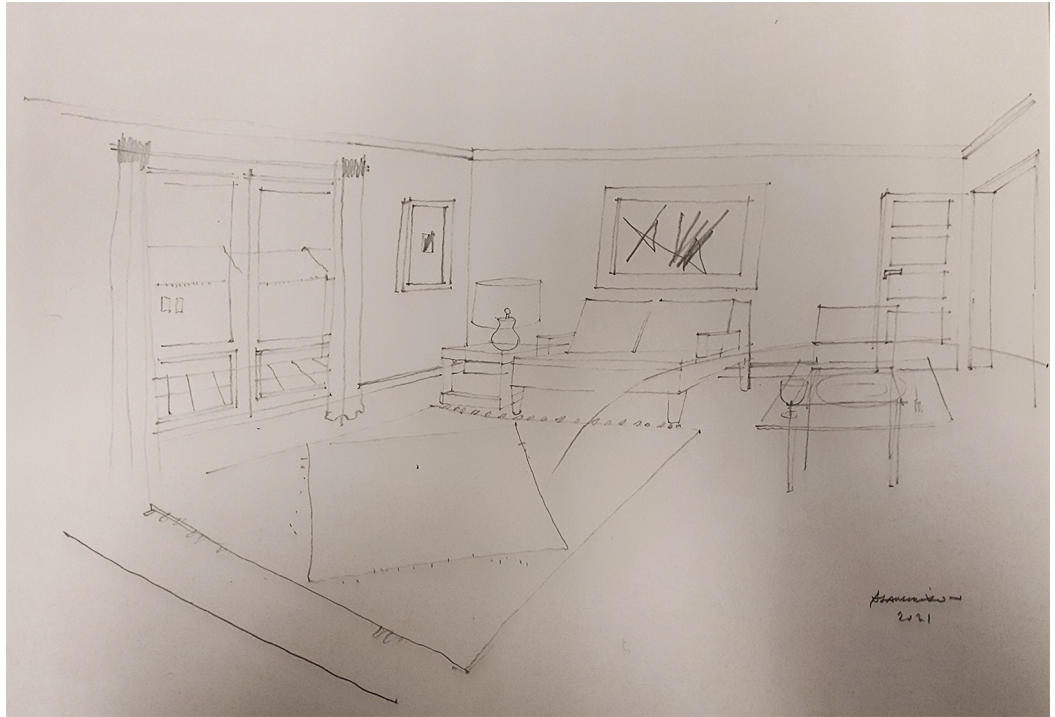
Fig. 02. Desenho de vida (Pedro Antonio Janeiro 2021).

Fig. 03. Desenho de vida (Pedro Antonio Janeiro 2021).

Fig. 04. Desenho de vida (Pedro Antonio Janeiro 2022).

transferir através de um esquema mental, por intermédio de artifícios gráficos, ou outros artifícios, as propriedades sensíveis e culturais que se atribuem a esse fenómeno, e que constituem o seu conteúdo. [19] A representação tornar-se-ia efectiva nessa possibilidade de transferência de propriedades sensíveis e culturais, e que Christian Metz – no seu artigo *Além da Analogia, a Imagem* [20]–, explicita de modo bastante claro quando diz: "O analógico [21] entre outras coisas, é um meio de transferir códigos: dizer que uma imagem parece com seu objecto 'real' é afirmar que, graças a esta própria semelhança, o deciframento da imagem poderá beneficiar códigos que intervinham no deciframento do objecto: sob a capa da iconicidade, no seio da iconicidade, a mensagem analógica vai obter os códigos mais diversos" [22]. Nessa transferência, existirá um veículo expressivo que viabilizará a representação produzida, acerca dessas propriedades do fenómeno, tornando-as reconhecíveis. Deste modo, o que importa não será a correspondência entre imagem e fenómeno, mas entre imagens e conteúdo [23] desse fenómeno. Seguiremos este raciocínio.
A cultura, pela simples atribuição de um suporte expressivo a um fenómeno, recorre a códigos de reconhecimento. Segundo um processo icónico, a representação faz reconhecer, pela transferência dos traços julgados mais pertinentes, pela transferência das *características espaciais consideradas essenciais*, do fenómeno para a imagem – e o inverso, o conteúdo desse fenómeno que viabiliza os processos de significação em que este, e a sua representação, podem entrar.
Porém, o que acabámos de dizer levanta, pelo menos, duas questões: primeira, para que consigamos reconhecer qualquer-coisa, temos que conhecer previamente essa qualquer-coisa?; segunda, se estivermos a falar de imagem (de um desenho, por exemplo): para reconhecermos numa imagem os traços caracterizadores do conteúdo de qualquer-coisa-que-esteve-na-base-da-sua-construção, temos que conhecer a coisa-que-lhe-esteve-na-base, ou pelo menos a tipologia [24] onde a coisa-que-lhe-esteve-na-base possa ser inserida? [25]
A possibilidade de reconhecimento, que dá figura e suporta o código, recorre à memória [26]. Parece ser verdade; ainda assim, devemos suspeitar desta concepção ingénua [27] que parece não ter em conta que representamos não o fenómeno *em si*, mas uma ideia que construímos, ou aprendemos, *dele*, ideia que, transferida segundo o código, pretende apresentar, representando, algumas condições sensíveis, e culturais, dessa experiência. Através da representação [28] procuramos um determinado consenso icónico, "reconhecido por uma sociedade humana" [29], sem o qual não seria possível a atribuição de significado. No entanto, não podemos dizer que os signos

icónicos são convencionados do mesmo modo que os signos verbais, podendo ser susceptíveis de articulação múltipla e podendo entrar dentro de um processo de repetição *gráfica* de *unidades perceptivas culturalmente codificadas*.
Mas, abordemos este assunto da iconicidade de um outro prisma.
Todas as imagens têm uma outra característica em comum [30] – todas elas se distinguem daquilo a que fazem referência, quer dizer, todas elas se distinguem daquilo que representam.
Esta característica, a da *possibilidade de distinção* entre *imagem* e *aquilo que essa imagem representa*, permite, por um lado, a construção da imagem e, por outro, descodificá-la.
Parece ser indiscutível que a imagem de determinado objecto seja, pelo menos, um seu substituto. E, se de facto for assim, também não será menos verdade que existe uma relação que se estabelece entre a *imagem* e o *objecto imaginado*, através da qual reconhecemos na imagem esse objecto. Essa imagem, digamos, é uma evocação do objecto que representa. Essa evocação dá-se porque a decifração da imagem pode *beneficiar dos códigos que intervinham na decifração do objecto*.
Vimos como, por exemplo, as palavras, aparentemente, mantêm com aquilo que substituem uma relação arbitrária. De facto, quase todas as palavras (com excepção das onomatopeias) em nada têm que ver, sob o ponto de vista da percepção visual, com os objectos que representam. Porém, todas as palavras, também elas, evocam de certa maneira as coisas que substituem, porque se o não fizessem, se esse relação não pudesse ser estabelecida, não teriam função comunicativa alguma. É verdade que as palavras representam coisas na medida em que as substituem ao mesmo tempo que as tornam presentes pelo discurso falado ou escrito. Como, também, parece ser verdade que as palavras substituem aquilo a que fazem referência porque evocam as suas imagens – as imagens daquilo a que essas palavras fazem referência.
Apesar das palavras, tal como as imagens, manterem uma relação de substituição entre elas próprias, enquanto signos, e as coisas que representam, temos que fazer aqui uma consideração essencial. Podemos considerar que, ao passo que as palavras, como dissemos, mantêm com as coisas que substituem uma relação arbitrária, o mesmo não acontece com as imagens. Porém, somente podemos falar aqui em *arbitrariedade* porque a análise comparativa das palavras e das imagens que elas suscitam é realizada mediante um critério baseado na *semelhança* visual entre elas – só assim podemos dizer, com confiança, que a relação entre uma *palavra* e *a coisa que essa palavra substitui* é arbitrária, se compararmos, portanto, sob o ponto de vista da semelhança, a palavra e aquilo que essa palavra representa. Então, deste prisma, podemos, dizer: as imagens, para além de – e tal como as palavras –, substituírem as coisas que representam, representam-nas de um modo não-arbitrário [31]. A relação entre a *imagem* e a *coisa representada* não é arbitrária, é motivada, já que, para que seja reconhecido o objecto representado na imagem, se torna fundamental que exista um critério para esse reconhecimento [32]. Aparentemente, esse critério é o da semelhança visual entre aquilo que se representa e a sua representação.
Parece ser verdade que existe uma relação estreita entre a imagem e aquilo que ela pode representar. Podemos defender que existe uma certa analogia [33] entre ambas, já que entre elas se pode estabelecer uma relação de semelhança.
Entre elas, entre a *imagem* e o *objecto que essa imagem representa*, existe uma igualdade de relação que faz com que, e por mais paradoxal que isto nos possa parecer, elas, apesar de distintas, mantenham essa mesma relação. Isto é: a *imagem* e a *coisa a que ela faz referência* são distintas enquanto objectos, mas, em comparação – uma com a outra –, elas podem ser consideradas como semelhantes, quer dizer, a imagem ao simular o objecto a que faz referência, não só o evoca, como, por simulação, pretende provocar uma experiência perceptiva *análoga* como se quem descodifica essa imagem estivesse na presença do objecto a que a imagem faz referência. E é nessa medida que a imagem substitui o objecto. É nessa medida que a imagem torna presente o objecto que se encontra ausente, é nessa medida que a imagem o pode representar desde um determinado ângulo. A imagem representa o objecto na medida em que implica, para que possa ser descodificada, uma percepção análoga àquela que se teria em presença do objecto simulado por ela [34]: "Além do mais, a própria semelhança é coisa codificada [...]" [35].
De qualquer modo, esta relação analógica que, ao que tudo indica, se passa mais fora do que dentro da imagem – queremos dizer, que se passa mais na relação entre a imagem e a coisa reconstruída por ela, do que numa ou noutra individualmente –, não é simples nem inocente. E não o é justamente porque se a descodificação de determinada imagem beneficia (ou pode ser

realizada *em função de*) os códigos que são utilizados na descodificação do objecto que de ela é um substituto. Então, quererá isso significar que para descodificarmos determinada imagem teremos que ter um conhecimento prévio do objecto que ela substitui?
Ainda que a resposta possa ser precipitada: logicamente dever-se-á considerar que *não.* Porquê? Porque, se a resposta fosse afirmativa, como poderíamos, então, argumentar, por exemplo, a utilização da imagem em Disciplinas projectivas como a Arquitectura – a imagem que, no caso, antecipa, simulando, um objecto arquitectónico ainda inexistente, ainda invisível, ainda desconhecido mas visualmente perceptível em imagem? Não o poderíamos fazer, certamente. Isto, por um lado. Por outro: de facto, a imagem, entendida como signo icónico, não reproduz objectos – a imagem não é a "reprodução tautológica de um fragmento da objectualidade exterior" [36] como vulgarmente somos levados a considerar; a imagem reproduz as *qualidades* ou *marcas semânticas* dos objectos que pretende substituir: "Tais objectos [uma paisagem pintada, uma figura esculpida na pedra: são os exemplos que Arnheim nos dá] são feitos apenas para a visão. Mas também servem como forma para espécies inteiras de coisas: a vista pintada do Grand Canyon informa sobre paisagens, o busto de Lincoln fala sobre pensadores.
Além disso, a forma sempre ultrapassa a função prática das coisas encontrando em sua configuração as qualidades visuais como rotundidade ou agudeza, força ou fragilidade, harmonia ou discordância. Portanto são lidas simbolicamente como imagens da condição humana. De facto, estas qualidades puramente visuais da aparência são mais intensas. São elas que nos atingem mais directa e profundamente.

Notes

[1] John BERGER, Modos de Ver, 4ª ed., Barcelona, Gustavo Gilli S.A., 2000, p. 16.

[2] Rudolf ARNHEIM, Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora, Nova Versão, S. Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2002, p. 40.

[3] Rudolf ARNHEIM, Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora, op. cit., p. 129.

[4] Ludwig WITTGENSTEIN, op. cit., p. 32.

[5] Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 40.

[6] Nelson GOODMAN, Languages of Art, an approach to a theory of symbols, 2 nd. Ed., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1984, pp. 12 e 13.

[7] Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe m, Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 69.

[8] Ludwig WITTGENSTEIN, Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas, 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 36 e 37.

[9] Ludwig WITTGENSTEIN, op. cit., p. 35.

[10] Ludwig WITTGENSTEIN, op. cit., pp. 33 e 34.

[11] Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 130.

[12] John BERGER, op. cit., p. 13.

[13] Maurice MERLEAU-PONTY, Fenomenologia da Percepção, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 469.

[14] Rudolf ARNHEIM,, p. 40.

[15] John BERGER, op. cit., pp. 15 e 16.

[16] Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 131.

[17] Umberto ECO, A Estrutura Ausente, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, pp. 99 e 100.

[18] Umberto ECO, Tratado Geral de Semiótica, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, pp. 181 e 182.

[19] Umberto ECO, Tratado Geral de Semiótica, op. cit., p. 183.

[20] Christian METZ, Além da Analogia, a Imagem, in A Análise das Imagens, AAVV, Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1973, p. 7

[21] Christian METZ, op. cit., p. 7.

[22] Christian METZ, op. cit., pp. 9 e 10.

[23] Umberto ECO, Tratado Geral de Semiótica, op. cit., pp. 175 e 176.

[24] Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 89.

[25] Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe m, op. cit., p. 122.

[26] Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 41.

[27] Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 41.

[28] No caso do desenho esta questão põe-se com particular evidência.

[29] Umberto ECO, Tratado Geral de Semiótica, op. cit., p. 39.

[30] Roland BARTHES, A Câmara Clara, Lisboa, Edições 70, 2001, p.18.

[31] Christian METZ, op. cit., p. 7.

[32] Ferdinand de SAUSSURE, Curso de Linguística Geral, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1978, p. 124.

[33] /Analogia/, do grego analogos, "que tem relação com", "proporcional".

[34] Christian METZ, op. cit., pp. 9 e 10.

[35] Christian METZ, op. cit., p. 10.

[36] Gianfranco BETTETINI, Producción Significante y Puesta en Escena, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, S.A., 1977, p. 33.

Referências bibliográficas

Arnheim, R. (2002). *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*. Nova Versão, S. Paulo, Pioneira Thomson Learning.

Barthes, R. (2001). *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70.

Berger, J. (2000). *Modos de Ver*. 4ª ed., Barcelona, Gustavo Gilli S.A.

Bettetini, G. (1977). *Producción Significante y Puesta en Escena*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, S.A.

Eco, U. (1997). *A Estrutura Ausente*. 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva.

Eco, U. (1997). *Tratado Geral de Semiótica*. 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva.

Edeline, F., Klinkenberg, J., Minguet, P. (1992). *Groupe m, Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*. Paris, Éditions du Seuil.

Goodman, N. (1984). *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*. 2 nd. Ed., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc.

Merleau – Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes.

Metz, C. (1973). *Além da Analogia, a Imagem*. In A Análise das Imagens. AAVV, Petrópolis, Editora Vozes Ltda.

Sussure, F. (1978). *Curso de Linguística Geral*. 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote.

Wittgenstein, L. (1995). *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*. 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.

Autores
Pedro António Janeiro, Faculty of Architecture, University of Lisbon, pajaneiro@gmail.com
Fabiana Guerriero, Department of Architecture and Industrial Design, University of Campania, fabiana.guerriero@unicampania.it

Para citar este capítulo: Janeiro Pedro António, Guerriero Fabiana (2022). Representações icónicas entre desenho e objectos/Iconic representations between drawing and objects/Iconic representations between drawing and objects. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers.* Milano: FrancoAngeli, pp. 754-769.

Isbn 9788835141938

Iconic representations between drawing and objects

Pedro António Janeiro
Guerriero Fabiana

Abstract

The image that is constructed is not constructed with the properties of the object that this image is intended to replace. In fact, nothing that is perceived belongs to the object as its property. Strictly speaking, the image is determined by the totality of visual experiences we have had with that object or that type of object during our lives. The Western style of painting created by the Renaissance limited the configuration to what can be seen from a fixed point of observation. In a first approach, to represent a phenomenon iconically means, in this way, to transfer through a mental scheme, by means of graphic or other artifices, the sensory and cultural properties that are attributed to that phenomenon and that constitute its content.

Keywords
Image, object, representation.

Topics
Signs / semiotics

Life drawing (Pedro Antonio Janeiro 2021)

doi.org/10.3280/oa-832-c52

Hipótese: *The form, contrary to what it may seem, is not that-which-can-be-perceived-of-the-object, probably none of that-which-is-perceived belongs to the object as a thing, but it does end up constituting it as representation.*

In fact, the image that is built (and which, in a certain way, *survives the represented object*) is not constructed with the properties of the object that this image is intended to replace. In fact, nothing of what is perceived belongs to the object as its property (property of the object) [1]. It is we, after all, who invest it with certain attributes, so that it becomes, however paradoxical this may seem to us, what it is for us.

The object for us is nothing more than a form invested with subjectivity, a "perceptual configuration" [2], and that we can contemplate [3] within a certain "state of affairs" [4], within a certain logic, looking at it from a certain point of view at a certain moment: "The shape of an object that we see [...] does not depend only on its retinal projection at a given moment. Strictly speaking, the image is determined by the totality of visual experiences we have had with that object or with that type of object throughout our lives. [...] The style of Western painting created by the Renaissance limited the configuration to what can be seen from a fixed point of observation." [5] But does this mean that our imagetic production is, even today, dependent on those ways of seeing inaugurated by the Renaissance? [6]

Let us say, for now and in sum: the state of things and the point of view is determinant in the reading of the object and, therefore, in the reading that, in the limit, we can elaborate about ourselves in that state looking from that point.

Let us fix ourselves, rather, on this consideration: nothing of that which is perceived belongs to the object as a thing, but it actually ends up constituting it as representation. It is precisely that-what-is-perceived that (and regardless of not belonging to the object as thing) is, so to speak, "transferred", "moved" from the construction of an idea of object to the image – that image autonomises itself from the represented object, distinguishing itself from it, and survives without its presence; in other words, "The object has acquired this permanence since the moment its existence ceases to be subjected to the presence of a physical stimulus" [7], where one can conclude, parallel to this consideration, that object is everything that can be represented and imagined. Thus, for an image to represent an object it must represent the conditions – *the way and the manner* [8] – of existence of that object for us within a certain state of things, within a certain logic within a certain logic [9] of object configuration [10]. It remains to be seen what that logic is.

We still don't see, however, clarified what those properties are: the ones that, existing in the image, make possible the substitution of the represented object. The properties we refer to are certainly not, at least from the point of view of the common spectator, the physical-chemical ones - those, we know, are not transferable from the represented to the representation, in a spontaneous way, so to speak; therefore, if there is correspondence between represented and representation it will be because that correspondence happens at another level. And what level is this?

It is that which is established by and in the representation itself, that is to say, when someone represents something, that vision of something appears, and right from the start, we may say, contaminated by a certain mode or way of seeing: "The form is determined not only by the physical properties of the material, but also by the style of representation of a culture or of an individual artist" [11]. If it is true that "*what we know or what we believe affects the way we see things*" [12], Are these cultural properties, then?

If, in fact, what is transferable from the represented to the representation are the laws that govern the appearance of the object that is represented, then, if this appearance does not depend only on its retinal projection, and if, also, "the physiological event is only the abstract outline of the perceptual event" [13], what is transferred to the image are the conditions in which the represented object is perceived and understood, that is, what is transferred to the image is, in a word, the phenomenon; in effect, what is transferable is the how the object gives itself to me. It is that how, being transferred from the represented to the representation, that makes the substitution and distinction between them possible; the transference of that how makes it possible to establish, thus, a perceptual equivalence between representation and represented through which the representation evokes the properties of the thing
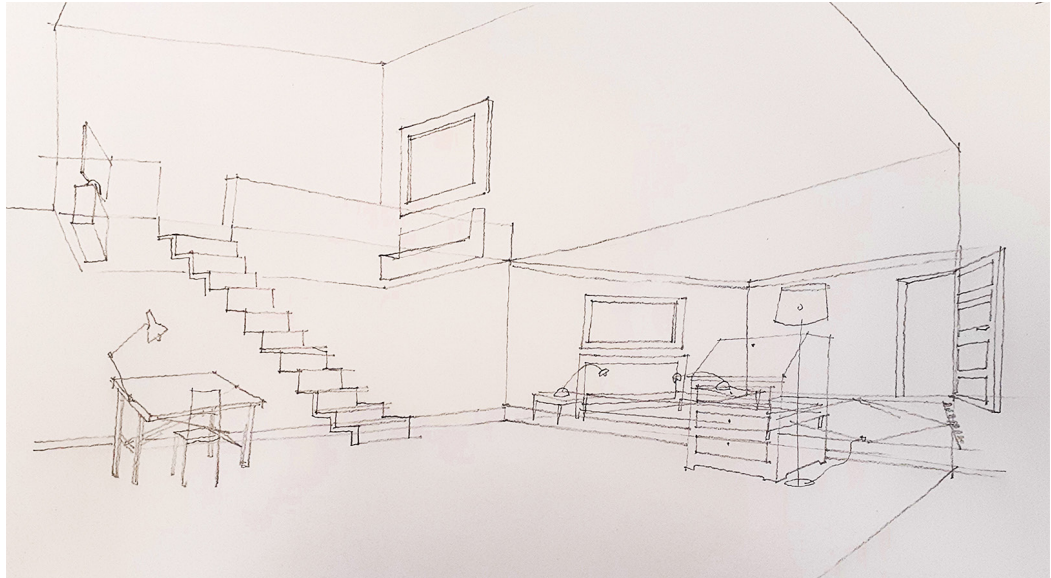
Fig. 01. Life drawing (Pedro Antonio Janeiro 2021).

represented as if it were there, not actually being there - in fact, the representation, from a certain point of view, moves away markedly from the object it represents, but, nevertheless, brings it back, evokes it through "the spatial characteristics considered essential" [14]. But considered essential by whom?
For a certain *way of seeing* [15] in force at a given moment. The same way of seeing that allows us to consider that "Scale models, linear drawings on blackboards and road maps, all depart markedly from the objects they represent. With ease we discover and accept the fact that a visual object on paper represents a completely different one in nature, provided it is presented to us in its structural equivalent for the given medium. [...] The psychological reason for this surprising phenomenon is, first, that, in human perception and thought, similarity is based not on a meticulous identity, but on the correspondence of essential structural features; second, that a pure mind spontaneously understands any given object according to the laws of its context" [16]. But what we have just stated can only be, for the time being, a hypothesis. For now, these considerations are enough for us to evolve our reasoning about iconicity. The convention, which considers essential certain spatial characteristics of forms, orders the world and the thinking of the world. It limits and makes it possible for things and the world to exist in a certain way; but things exist because we admit their existence as things, when we agree that they are, not in themselves or for themselves, but for us, things. Things susceptible of being thought of by means of representations or by means of images. But are those representations, or those images, perhaps similar to [17] things? Are they icons of things, insofar as they are, in some way, similar to phenomena?
If we can consider them similar it is because within a human society certain criteria of similarity are agreed upon, through which these images can be icons of the things they represent; and, also, within a human society the parameters are established in which this exercise of similarity, or iconicity, is carried out. One establishes, if that is the case, then, the code that makes possible the representation, and therefore the recognition of things, as to what they are within a human society. This code will then be one of iconic representation: "To represent the object iconically then means to transcribe by means of graphic (or other kinds of) artifice the cultural properties attributed to it". [18] Here is one possible answer as to the kind of properties that are transferred from the represented to the representation.
But in saying "a culture, in defining its objects", this presupposes – more, from our point of view, confirms – that the objects themselves are nothing, but are subject to a possibility of cultural definition, in an apparent agreement of intersubjectivities.
In a first approach, to represent a phenomenon iconically means to transfer through a mental

Fig. 02. Life drawing (Pedro Antonio Janeiro 2021).

Fig. 03. Life drawing (Pedro Antonio Janeiro 2021).

Fig. 04. Life drawing (Pedro Antonio Janeiro 2022).

scheme, by means of graphic artifices, or other artifices, the sensitive and cultural properties that are attributed to that phenomenon, and which constitute its content. [19] Representation would become effective in this possibility of transferring sensitive and cultural properties, and that Christian Metz – in his article Beyond Analogy, the Image – [20], spells it out quite clearly when it says: "The analogue [21] among other things, is a means of transferring codes: to say that an image resembles its 'real' object is to affirm that, thanks to this very resemblance, the deciphering of the image may benefit codes that intervened in the deciphering of the object: under the guise of iconicity, within iconicity, the analog message will obtain the most diverse codes." In that transference, there will be an expressive vehicle that will enable the representation produced about those properties of the phenomenon, making them recognizable. [22] In this way, what matters will not be the correspondence between image and phenomenon, but between images and content [23] of that phenomenon. We will follow this reasoning. Culture, by the simple attribution of an expressive support to a phenomenon, resorts to codes of recognition. According to an iconic process, the representation makes us recognise, through the transfer of the traits considered most pertinent, through the transfer of the spatial characteristics considered essential, the phenomenon for the image – and the inverse, the content of that phenomenon that makes viable the processes of signification in which it, and its representation, may enter.

However, what we have just said raises at least two questions: first, in order for us to be able to recognise something-anything, we must previously know that something-anything?; second, if we are talking about an image (of a drawing, for instance): in order for us to recognise in an image the characterising features of the content of something-that-has-been-at-the-base-of-its-construction, we must know the thing-that-has-been-at-the-base, or at least the typology [24] where the thing-that-has-been-at-the-base may be inserted? [25]

The possibility of recognition, which gives figure and supports the code, resorts to memory [26]. It seems to be true; nevertheless, we should be suspicious of this naive conception [27] that seems not to take into account that we represent not the phenomenon itself, but an idea that we construct, or learn, of it, an idea that, transferred according to the code, intends to present, representing, some sensitive, and cultural, conditions of that experience. Through representation [28] we seek a certain iconic consensus, "recognised by a human society"

[29], without which it would not be possible to attribute meaning. However, we cannot say that iconic signs are agreed upon in the same way as verbal signs; they may be susceptible to multiple articulation and may enter into a process of graphic repetition of culturally codified perceptual units. But, let us approach this subject of iconicity from another prism. All images have another characteristic in common [30] – they are all distinct from what they refer to, that is, they are all distinct from what they represent. This characteristic, that of the possibility of distinguishing between image and what that image represents, allows, on the one hand, the construction of the image and, on the other hand, its decoding.
It seems to be indisputable that the image of a certain object is at least a substitute for it. And, if indeed it is so, it will also be no less true that there is a relation that is established between the image and the imagined object, through which we recognise in the image that object. That image, let us say, is an evocation of the object it represents. That evocation occurs because the deciphering of the image can benefit from the codes that were involved in the deciphering of the object.
We have seen, for example, how words, apparently, maintain an arbitrary relationship with that which they substitute. In fact, almost all words (with the exception of onomatopoeias) have nothing to do, from the point of view of visual perception, with the objects they represent. However, all words also evoke in some way the things they replace, because if they did not, if this relationship could not be established, they would have no communicative function. It is true that words represent things insofar as they replace them at the same time as they make them present through spoken or written discourse. It also seems to be true that words replace what they refer to because they evoke their images - the images of what those words refer to.
Although words, like images, maintain a relation of substitution between themselves, as signs, and the things they represent, we must make an essential consideration here. We can consider that, while words, as we said, maintain an arbitrary relation with the things they replace, the same does not happen with images. However, we can only speak here of arbitrariness because the comparative analysis of the words and the images that they generate is done through a criterion based on the visual similarity between them - only thus we can say, with confidence, that the relation between a word and the thing that this word substitutes is arbitrary, if we compare, therefore, under the point of view of similarity, the word and what this word represents. Then, from this point of view, we can say: the images, beyond - and as well as the words -, substitute the things they represent, represent them in a non-arbitrary way [31]. The relationship between the image and the thing represented is not arbitrary, it is motivated, since, in order for the object represented in the image to be recognised, it is fundamental that there is a criterion for this recognition [32]. Apparently, this criterion is that of the visual similarity between what is represented and its representation.
It seems to be true that there is a close relationship between the image and what it can represent. We can argue that there is a certain analogy [33] between the two, since a relation of similarity can be established between them.
Between them, between the image and the object that this image represents, there is an equality of relation that makes it so that, as paradoxical as it may seem to us, they, despite being distinct, maintain that same relation. That is: the image and the thing to which it refers are distinct as objects, but, in comparison - one with the other - they may be considered similar, that is, the image, in simulating the object to which it refers, not only evokes it but, by simulating it, intends to provoke an analogous perceptual experience as if the one who decodes that image were in the presence of the object to which the image refers. And it is to this extent that the image replaces the object. It is to this extent that the image makes present the object that is absent, it is to this extent that the image can represent it from a certain angle. The image represents the object insofar as it implies, in order to be decoded, a perception analogous to that which one would have in the presence of the object simulated by it [33]: "Moreover, similarity itself is a codified thing [...]." [35]
In any case, this analogical relationship which, it seems, takes place more outside than inside the image – that is to say, which takes place more in the relationship between the image and the thing reconstructed by it than in one or the other individually – is neither simple nor

innocent. And it is not so precisely because if the decoding of a certain image benefits from (or can be carried out in function of) the codes that are used in the decoding of the object it is a substitute for. So, does that mean that to decode a certain image we must have a previous knowledge of the object it replaces?
Even though the answer may be hasty: logically one should consider that it is not. Why not? Because, if the answer were affirmative, how could we then argue, for example, the use of the image in projective Disciplines like Architecture – the image that, in this case, anticipates, simulating, a still non-existent architectural object, still invisible, still unknown but visually perceptible in image? We certainly could not. This, on the one hand.
For another: in fact, the image, understood as an iconic sign, does not reproduce objects - the image is not the "tautological reproduction of a fragment of exterior objectuality" [36] as we are commonly led to regard it; the image reproduces the qualities or semantic marks of the objects it is meant to replace: "Such objects [a painted landscape, a figure carved in stone: these are the examples Arnheim gives us] are made for sight alone. But they also serve as a form for whole species of things: the painted view of the Grand Canyon informs about landscapes, the bust of Lincoln tells about thinkers.
Moreover, the form always goes beyond the practical function of things finding in its configuration the visual qualities such as roundness or sharpness, strength or fragility, harmony or discordance. Therefore they are read symbolically as images of the human condition. In fact, these purely visual qualities of appearance are more intense. They reach us most directly and deeply.

Notes

[1]John BERGER, Modos de Ver, 4ª ed., Barcelona, Gustavo Gilli S.A., 2000, p. 16.

[2] Rudolf ARNHEIM, Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora, Nova Versão, S. Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2002, p. 40.

[3] Rudolf ARNHEIM, Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora, op. cit., p. 129.

[4] Ludwig WITTGENSTEIN, op. cit., p. 32.

[5] Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 40.

[6] Nelson GOODMAN, Languages of Art, an approach to a theory of symbols, 2 nd. Ed., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1984, pp. 12 e 13.

[7] Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe m, Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 69.

[8] Ludwig WITTGENSTEIN, Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas, 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 36 e 37.

[9] Ludwig WITTGENSTEIN, op. cit., p. 35.

[10] Ludwig WITTGENSTEIN, op. cit., pp. 33 e 34.

[11] Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 130.

[12] John BERGER, op. cit., p. 13.

[13] Maurice MERLEAU-PONTY, Fenomenologia da Percepção, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 469.

[14] Rudolf ARNHEIM,, p. 40.

[15] John BERGER, op. cit., pp. 15 e 16.

[16] Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 131.

[17] Umberto ECO, A Estrutura Ausente, 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva, 1997, pp. 99 e 100.

[18] Umberto ECO, Tratado Geral de Semiótica, 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1997, pp. 181 e 182.

[19] Umberto ECO, Tratado Geral de Semiótica, op. cit., p. 183.

[20] Christian METZ, Além da Analogia, a Imagem, in A Análise das Imagens, AAVV, Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1973, p. 7

[21] Christian METZ, op. cit., p. 7.

[22] Christian METZ, op. cit., pp. 9 e 10.

[23] Umberto ECO, Tratado Geral de Semiótica, op. cit., pp. 175 e 176.

[24] Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 89.

[25] Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET, Groupe m, op. cit., p. 122.

[26] Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 41.

[27] Rudolf ARNHEIM, op. cit., p. 41.

[28] No caso do desenho esta questão põe-se com particular evidência.

[29] Umberto ECO, Tratado Geral de Semiótica, op. cit., p. 39.

[30] Roland BARTHES, A Câmara Clara, Lisboa, Edições 70, 2001, p.18.

[31] Christian METZ, op. cit., p. 7.

[32] Ferdinand de SAUSSURE, Curso de Linguística Geral, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1978, p. 124.

[33] /Analogia/, do grego analogos, "que tem relação com", "proporcional".

[34] Christian METZ, op. cit., pp. 9 e 10.

[35] Christian METZ, op. cit., p. 10.

[36] Gianfranco BETTETINI, Producción Significante y Puesta en Escena, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, S.A., 1977, p. 33.

References

Arnheim, R. (2002). *Arte e Percepção Visual, uma Psicologia da Visão Criadora*. Nova Versão, S. Paulo, Pioneira Thomson Learning.

Barthes, R. (2001). *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70.

Berger, J. (2000). *Modos de Ver*. 4ª ed., Barcelona, Gustavo Gilli S.A.

Bettetini, G. (1977). *Producción Significante y Puesta en Escena*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, S.A.

Eco, U. (1997). *A Estrutura Ausente*. 7ª ed., São Paulo, Editorial Perspectiva.

Eco, U. (1997). *Tratado Geral de Semiótica*. 3ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva.

Edeline, F., Klinkenberg, J., Minguet, P. (1992). *Groupe m, Traité du Signe Visuel – Pour une Rhétorique de l'Image*. Paris, Éditions du Seuil.

Goodman, N. (1984). *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*. 2 nd. Ed., Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc.

Merleau – Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes.

Metz, C. (1973). *Além da Analogia, a Imagem*. In A Análise das Imagens. AAVV, Petrópolis, Editora Vozes Ltda.

Sussure, F. (1978). *Curso de Linguística Geral*. 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote.

Wittgenstein, L. (1995). *Tratado Lógico-Filosófico, Investigações Filosóficas*. 2ª. Ed., Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.

Authors
Pedro António Janeiro, Faculty of Architecture, University of Lisbon, pajaneiro@gmail.com
Fabiana Guerriero, Department of Architecture and Industrial Design, University of Campania, fabiana.guerriero@unicampania.it

To cite this chapter: Janeiro Pedro António, Guerriero Fabiana (2022). Representações icónicas entre desenho e objectos/Iconic representations between drawing and objects/Iconic representations between drawing and objects. In Battini C., Bistagnino E. (a cura di). *Dialoghi. Visioni e visualità. Testimoniare Comunicare Sperimentare. Atti del 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Dialogues. Visions and visuality. Witnessing Communicating Experimenting. Proceedings of the 43rd International Conference of Representation Disciplines Teachers.* Milano: FrancoAngeli, pp. 754-769.

Isbn 9788835141938